

3. Canone alla Septima.



Der Hauptsatz bildet mit der Oberstimme einen Canon in der Oberquarte, und mit der Unterstimme einen desgleichen in der Unterquarte.

8.

Von dem doppelten Contrapunkte in der Gegenbewegung.

Wenn ein zweistimmiger Satz auf eine solche Weise abgefasst wird, dass man beide Stimmen in die Gegenbewegung versetzen und auch zugleich umkehren kann, so entsteht dadurch ein doppelter Contrapunkt in der Gegenbewegung.

Indessen bringt aber die Umkehrung von zwei in die Gegenbewegung versetzten Stimmen keine so wesentliche Veränderung der Intervalle hervor, wie dies bei den vorhergehenden doppelten Contrapunkten der Fall war, denn die Primen werden hier wieder zu Primen, die Sekunden wieder zu Sekunden, und die Terzen wieder zu Terzen u. s. w.

Die Gegenbewegung wird in die freie und in die strenge unterschieden. Bei der freien Gegenbewegung ahmen sich die Intervalle hinsichtlich ihrer Grösse nicht genau nach, denn es werden hier öfter aus halben ganze, und aus ganzen halbe Töne, u. s. w.

Bei der strengen Gegenbewegung hingegen werden alle Intervalle genau nachgeahmt; sie behalten also bei ihrer Umkehrung ihre vorherige Grösse.

Um zu erfahren mit welchen Intervallen ein in die Gegenbewegung zu versetzender Satz beantwortet werden muss, bedient man sich am besten zweier gegeneinanderlaufender Tonleitern. Zum Beispiel:



Bei a, und b, sieht man die Zusammenstellung derjenigen Tonleitern, welche gewöhnlich für die freie Gegenbewegung gebraucht werden; und bei c, diejenigen durch deren Anwendung die strenge Gegenbewegung entsteht, was man sogleich an der Uebereinstimmung der ganzen und halben Töne wahrnehmen kann. Bei d, endlich sieht man auch die Beantwortung der chromatischen Töne welche in der strengen Gegenbewegung am besten anwendbar sind.

Was nun die Abfassung eines Contrapunktes in der Gegenbewegung betrifft, so ist dabei Folgendes zu beobachten.

1. Regel. Alle dissonirenden Bindungen müssen im Entwurfe vermieden werden, weil dieselben bei ihrer Umkehrung regelwidrige Auflösungen zur Folge hätten.
2. Regel. Mit den consonirenden Intervallen und deren Bindungen verhält es sich, wie bei dem Contrapunkte in der Oktave, nur dass auch hier die Quinte freianschlagend gebraucht werden kann, da dieselbe umgekehrt wieder zur Quinte wird.

Noch fernere Regeln hierüber zu geben halte ich nicht für nöthig, da die folgenden Beispiele hinlänglich Veranlassung darbieten werden, die Natur dieses Contrapunktes kennen zu lernen.

a. Hauptsatz. b. Der Contrapunkt umgekehrt und in die Gegenbewegung versetzt.

Contrapunkt. Der Hauptsatz umgekehrt und in die Gegenbewegung versetzt.

a. Item.

b.

a. Item.

b.

Diese drei Beispiele sind nach den gegenüberstehenden Tonleitern bei a, in die Gegenbewegung versetzt und umgekehrt worden; denn der Ton c wird wieder durch c, h durch d, und a durch e beantwortet, u. s. w. Die folgenden Beispiele sind nach den Tonleitern bei b, also ebenfalls in der freien Gegenbewegung abgefasst, und es wird demnach hier c durch g, d durch f, und e durch e beantwortet, u. s. w.

a. b.

a. b.

Bei der Umkehrung des zweiten Beispiels wurde fis anstatt f genommen, was in der freien Gegenbewegung erlaubt ist.



Auch in diesem Beispiele musste einigemal fis anstatt f genommen werden, weil die Modulation von Cdur nach Gdur geschieht. Die vier ersten Takte bilden hier den Hauptsatz, und die fünf folgenden dessen Umkehrung nebst Versetzung in die Gegenbewegung. Die folgenden Beispiele sind nach den Tonleitern bei c, und daher in der strengen Gegenbewegung beantwortet.



Nun hier noch einige Beispiele welche nach den chromatischen Tonleitern bei d, und also ebenfalls in der strengen Gegenbewegung beantwortet sind.



Canon perpetuo.





b. Canon perpetuo.



Wenn man in einem derartigen Contrapunkte die gerade Bewegung ganz vermeidet, und im Niederschlage nur Terzen, Quinten oder Oktaven zur Anwendung bringt, so lässt sich ein solcher Satz auch drei- und vierstimmig ausüben. Dreistimmig wird er, wenn man der Unterstimme ihre Oberterzen beifügt, und fügt man auch zugleich der Oberstimme ihre Unterterzen bei, so wird er vierstimmig. Bei a steht ein solches dreistimmiges Beispiel welches bei b umgekehrt ist; bei c wurde dasselbe durch die hinzugefügten Unterterzen vierstimmig gemacht, und alsdann bei d ebenfalls umgekehrt.



Werden bei diesem Contrapunkte die Stimmen nicht umgekehrt, sondern nur in die Gegenbewegung versetzt, so behalten die Intervalle nicht ihr vorheriges Verhältniss, wie dies in den bereits gegebenen Beispielen der Fall war; denn aus Primen werden alsdann Oktaven, aus Sekunden Septimen, und aus Terzen Sexten u. s. w. also gerade wie bei dem Contrapunkte in der Oktave, und es kann daher die reine Quinte hier nur im regulären Durchgange vorkommen; denn wollte man sie binden und einer Dissonanz gleich behandeln, so würde dadurch jedenfalls bei ihrer Umkehrung eine regelwidrige Auflösung der Quarte entstehen.

Bei a sieht man ein Beispiel welches bei b in die Oktave umgekehrt ist; bei c erscheint dasselbe in die Gegenbewegung versetzt, und bei d ebenfalls in die Oktave umgekehrt.

Das folgende Beispiel erscheint vom vierten Takte an in die strenge Gegenbewegung versetzt, aber nicht umgekehrt.

Canone perpetuo in moto recto et in moto contrario.

Ebenso wie sich dieser Contrapunkt in die Oktave verkehren lässt, kann er auch in alle andere Gattungen des doppelten Contrapunktes umgekehrt werden, was aber mitunter grosse Schwierigkeiten hat, weil darin selbstverständlich alle dissonirende Bindungen hinwegfallen müssen.

Um nun nicht allzu weitläufig zu werden, und dennoch zu zeigen in wieferne dies möglich ist, folgt hier von jeder Gattung ein Beispiel.

Im Contrapunkte der None.

Ausser der reinen Quinte ist hier noch die übermässige Quarte und die kleine Sexte frei anzuschlagen erlaubt.



Im Contrapunkte der Decime.

Bei diesem Contrapunkte kann die Prime, Terze, Quinte und Oktave frei angeschlagen werden.



Jedes dieser Beispiele kann auch zugleich als Tricinium gelten.

Im Contrapunkte der Undecime.

Hier ist die Sexte das einzige freie Intervall.



Im Contrapunkte der Duodecime.

Die freien Intervalle dieses Contrapunktes sind: die Prime, Terze, Quinte und Oktave, während alle übrigen nur als reguläre Durchgänge in Anwendung gebracht werden können.

a.  b. 

Im Contrapunkte der Terzdecime.

In dieser Gattung bilden die Sexte und Oktave die freien Intervalle; alle andern sind nur regulär durchgehend zu gebrauchen.

a.  b. 



Diese Beispiele können auch dreistimmig ausgeübt werden.

Im Contrapunkte der Quartdecime.

Dieser Contrapunkt gestattet den freien Gebrauch der Terze und Quinte, (und folglich auch den der Decime und Duodecime) alle übrigen Intervalle kommen nur im regulären Durchgange vor.

a. 



9.

Vom rückgängigen Contrapunkte.

Ist ein contrapunktischer Satz so beschaffen, dass er nicht allein vom Anfange bis ans Ende, sondern auch vom Ende bis zum Anfange vorgetragen werden kann, ohne gegen die Regeln der Kunst zu verstossen, alsdann nennt man ihn einen rückgängigen Contrapunkt.

Dieser Contrapunkt besteht aus drei verschiedenen Gattungen, nämlich: aus dem rückgängig-einfachen Contrapunkte, aus dem rückgängig-doppelten Contrapunkte, und aus dem rückgängig-doppelten Contrapunkte in der Gegenbewegung.

Bei einem rückgängig-einfachen Contrapunkte bleiben die Stimmen in ihrer vorherigen Lage; man setzt also dieselben nur vor- und rückwärts, während sie bei dem rückgängig-doppelten Contrapunkte auch zugleich umgekehrt werden. Bei einem rückgängig-doppelten Contrapunkte in der Gegenbewegung werden die Stimmen nicht nur umgekehrt, sondern auch in die rückgängige Gegenbewegung versetzt.

Ueber die Abfassung eines solchen Contrapunktes ist Folgendes zu bemerken.

1. Regel. Im Allgemeinen werden hier nur consonirende Intervalle und reguläre Durchgänge zur Anwendung gebracht.
2. Regel. Freieintretende Dissonanzen und Wechselnoten können nur bedingungsweise vorkommen. Man muss nämlich zuvor untersuchen, ob dieselben vor- und rückwärts gelesen eine regelrechte Fortschreitung machen.
3. Regel. Die Bindungen welche in diesem Contrapunkte vorkommen, müssen durchaus consonirend sein; das heisst: sie müssen sowohl vor- als rückwärts gehend ein richtiges harmonisches Verhältniss bilden.
4. Regel. Bei der Anwendung von Punkten oder Pausen hat man in Obacht zu nehmen, dass durch die rückgängige Bewegung keine das Gefühl beleidigende Metrik entsteht, was der gute Geschmack entscheiden muss.
5. Regel. Um einen befriedigenden Abschluss zu erhalten, ist es nöthig dass beide Stimmen mit dem Haupttone anfangen und endigen.

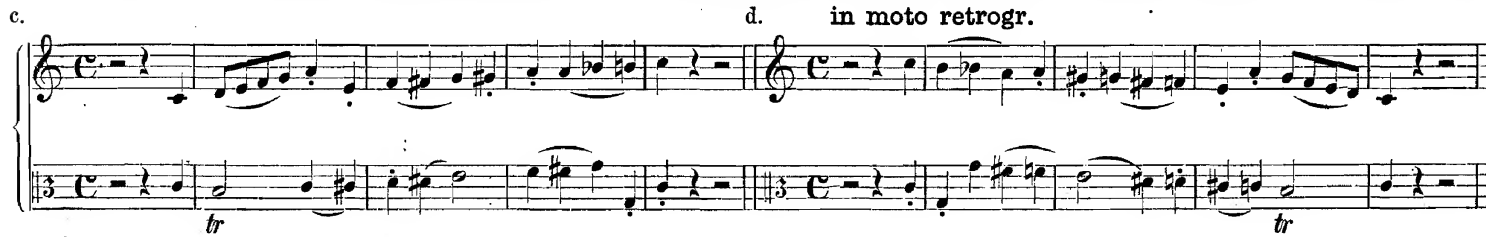
Von dem rückgängig-einfachen Contrapunkte.

Diese Gattung kann auf zweierlei Weise verfertigt werden. Bei der ersten Art wird der ganze Satz vom Ende bis zum Anfange in die rückgängige Bewegung gesetzt. Und bei der zweiten Art werden beide Bewegungen in einem Beispiele vereinigt, so dass es in der ersten Hälfte vorwärts, und in der andern rückwärts geht. Hier folgen nun einige Beispiele der ersten Art.

Bei a sieht man einen zweistimmigen Satz, welcher bei b in die rückgängige Bewegung versetzt ist.



Die folgenden Beispiele zeigen auch zugleich die Zulässigkeit der Versetzungszeichen in dieser Gattung des Contrapunktes.



e. *Canone in moto contrario.* f. *in moto retrogr.*

Bei e sieht man einen unendlichen Canon in der strengen Gegenbewegung, welcher bei f in die rückgängige Bewegung versetzt wurde.

Die nun kommenden Beispiele sind auf die zweite Art abgefasst. Die beiden ersten gehen bis zum fünften Takte in der geraden, und von da in der rückgängigen Bewegung, weshalb sie vor- oder rückwärts gelesen ganz einerlei bleiben. Auf dieselbe Weise ist auch der alsdann nachfolgende Canon verfertigt.

g.

h.

i. *Canone.*

Da dieser Canon in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes wieder rückwärts geht, so kann man ihn auch auf folgende Art notiren.

Canone cancrizans.

Von dem rückgängig-doppelten Contrapunkte.

Da bei dieser Gattung die Stimmen während der rückgängigen Bewegung zugleich auch umgekehrt werden müssen, so hat man darin im Niederschlage die Quinte zu vermeiden, weil sie durch die Umkehrung zur Quarte wird. Es folgen hier nun mehrere Beispiele, welche aus der vorhergehenden Gattung genommen, und für diese Gattung an einigen Stellen umgeändert worden sind.

a. b.



In diesen zwei Beispielen findet in der Mitte des fünften Taktes eine Umtauschung der Stimmen, und daher auch eine Umkehrung derselben in den Contrapunkt der Oktave statt. Ebenso verhält es sich mit dem folgenden Beispiele.



Von dem rückgängig-doppelten Contrapunkte in der Gegenbewegung.

In was sich dieser Contrapunkt von den vorhergehenden beiden Gattungen unterscheidet zeigt die Benennung an. Hier bringt die rückgängige Gegenbewegung bei der Umkehrung stets wieder dieselben Intervalle hervor; die Terzen werden nämlich wieder zu Terzen, und die Sexten wieder zu Sexten, und so fort. Auch in dieser Gattung kommen hauptsächlich nur Consonanzen in den Anschlag, doch können darin auch Wechselnoten in Anwendung gebracht werden; Versetzungszeichen aber fallen ganz weg, weil sie bei der rückgängigen Bewegung am unrichtigen Orte erscheinen würden.

Das erste Beispiel bei a bildet den Hauptsatz, welcher bei b in die rückgängige Gegenbewegung umgekehrt ist. Die verkehrtesetzten Schlüssel am Ende des Hauptsatzes zeigen an, dass man nur das Notenblatt umzukehren braucht, um zu wissen, auf welche Weise die Umschreibung in die rückgängige Gegenbewegung geschehen soll, denn es muss dadurch allemal ganz derselbe Satz zum Vorschein kommen.



Es kann aber auch — gleich wie bei den vorhergehenden Gattungen — eine Umtauschung der Stimmen in der Mitte eines Satzes stattfinden, so dass derselbe von da in die rückgängige Gegenbewegung umgekehrt wird.



Gewöhnlich sieht man diesen Contrapunkt nur im Bass- und Violinschlüssel und zwar in Cdur notirt, weil er sich hier auf die beiden gegeneinanderlaufenden Tonleitern gründet. Es können aber solche Sätze auch in andern Schlüsseln verfertigt werden, wobei indessen in Rücksicht auf die Schlüssel auch die sich hierzu eignende Tonart genommen werden muss. Das erste der folgenden Beispiele ist im Bass- und Sopranschlüssel geschrieben und steht deshalb in Bdur, und das zweite Beispiel welches im Bass- und Altschlüssel geschrieben ist, in Gdur.

d.

e.

Um zu zeigen, in wieferne es möglich ist, einen derartigen Contrapunkt in jeder beliebigen Zusammenstellung der gebräuchlichen Schlüssel zu bilden, wähle ich noch ein kurzes Beispiel, welches jedesmal nach Maassgabe seiner Schlüssel in einer andern Tonart steht.

1. Im Bass- und Violinschlüssel. 2. Im Bass- und Tenorschlüssel. 3. Im Tenor- und Altschlüssel.

4. Im Tenor- und Sopranschlüssel. 5. Im Tenor- und Violinschlüssel. 6. Im Alt- und Sopranschlüssel.

7. Im Alt- und Violinschlüssel. 8. Im Sopran- und Violinschlüssel.

Das erste dieser Beispiele kann auch umgekehrt, und in folgender Weise in einem Systeme notirt werden; wodurch es zuerst mit beiden Stimmen im Violinschlüssel, und beim Umkehren des Notenblattes im Bassschlüssel erscheint:

In gleicher Weise würde sich das zweite Beispiel für den Bass- und Tenorschlüssel eignen:

Endlich können diese sämtlichen Beispiele auch in die Gegenbewegung versetzt und umgekehrt werden, wovon ich indessen nur ein Beispiel gebe:

Versetzung in die Gegenbewegung. Umkehrung.

Um die Construction dieses rückgängig-doppelten Contrapunktes in der Gegenbewegung klar vor Augen zu stellen, wurden die sämtlichen Beispiele zweistimmig notirt. Ausserdem kann aber dessen Notation auch nur mit einer Stimme geschehen, welche letztere alsdann zu gleicher Zeit vor- und rückwärts gelesen executirt wird. Die zwei nachstehenden sehr ausführlichen Beispiele sind von dieser Art.

I.

Tempo di Menuetto.

II.

Allegro.



Wie die an den beiden Seiten dieser Beispiele befindlichen Notenschlüssel zeigen, stellt das erste derselben ein Duo für Violine und Viola, und das zweite ein desgleichen für Violine und Violoncello in der rückgängigen Gegenbewegung dar, was selbstverständlich nur als ein musikalischer Scherz zu nehmen ist. Derjenige von meinen Lesern, welcher sich indessen der Mühe unterziehen will, diese beiden Duo's in Partitur zu setzen, wird nicht nur finden, dass deren Stimmen durchweg in einem vollkommen harmonischen Verhältnisse zu einander stehen, sondern auch, dass das zweite Beispiel mehrere canonische Nachahmungen enthält, was den Beweis liefert, wie selbst bei aller Beschränkung, welche in dieser Schreibart bezüglich der Stimmenführung herrscht, derlei contrapunktische Sätze dennoch stattfinden können.

Dass NB. im 33sten Takte des ersten, und im 52sten Takte des zweiten Beispiels weist auf die Stelle hin, wo sich die beiden Stimmen begegnen. Von hier an geht nämlich die Oberstimme in die rückgängige Gegenbewegung der Unterstimme, und diese ebenso in die rückgängige Gegenbewegung der Oberstimme über.

Wenn im Entwurfe eines rückgängigen Contrapunktes in den guten Takttheilen die Quinte vermieden wird, dabei auch keine zwei Terzen nacheinander folgen lässt, und überhaupt nur Terzen, Sexten und Oktaven in den Anschlag bringt, so kann ein solcher Satz nicht allein in allen vier Bewegungen in die Oktave umgekehrt, sondern auch dreistimmig ausgeübt werden.

1. Hauptsatz.



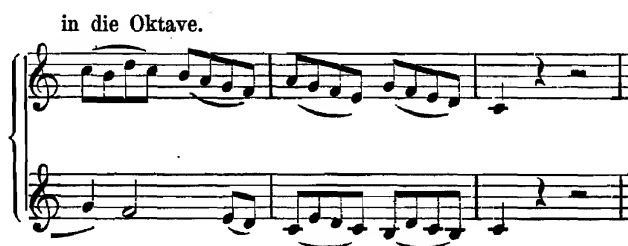
Der Hauptsatz in der Gegenbewegung.

Umkehrung der Gegenbewegung in die Oktave.



Der Hauptsatz in der rückgängigen Bewegung.

Umkehrung der rückgängigen Bewegung



Der Hauptsatz in der rückgängigen Gegenbewegung.

8. Umkehrung der rückgäng. Gegenbewegung.



Der Hauptsatz dreistimmig.

Der Hauptsatz umgekehrt und in die



Gegenbewegung versetzt.



Der Hauptsatz in der rückgängigen Gegenbewegung.

11.



12. Umkehrung der rückgängigen Gegenbewegung.



Dieses Beispiel erscheint demnach in einer zwölffachen Gestalt.

10.

Von dem dreifachen Contrapunkte.

Ist ein dreistimmiger Satz so beschaffen, dass man eine jede Stimme desselben in die Oktavē umkehren kann, so entsteht dadurch ein dreifacher Contrapunkt. Wird aber ein solcher Satz in der Art entworfen, dass sich eine oder mehrere Stimmen auch zugleich nach andern Contrapunkten versetzen lassen, alsdann nennt man ihn einen dreifachen vermischten Contrapunkt. Ich beginne nun mit der ersten Art, nämlich mit dem dreifachen Contrapunkte der Oktave.

Da (wie schon gesagt) bei dieser Art von Contrapunkt eine jede Stimme umgekehrt wird, so muss sie gegen die beiden andern Stimmen im Contrapunkte der Oktave stehen, wozu es indessen keiner besonderen Regeln bedarf, indem ich voraussetze, dass dem Studirenden die genaue Kenntniss dieses Contrapunktes hinlänglich bekannt sein wird.

Ein auf diese Art ausgearbeiteter Satz kann fünfmal versetzt werden, es kann nämlich eine Stimme zweimal an ihrem Platze bleiben, während man die beiden andern Stimmen unter sich verwechselt. Zum Beispiel:

I. 1ste Stimme.	II. 1ste Stimme.	III. 2te Stimme.	IV. 2te Stimme.	V. 3te Stimme.	VI. 3te Stimme.
2te „	3te „	3te „	1ste „	1ste „	2te „
3te „	2te „	1ste „	3te „	2te „	1ste „

Die dritte und fünfte Gestalt bilden die Hauptversetzungen, weil dabei alle Stimmen verwechselt werden. Die zweite, vierte und sechste sind Nebenversetzungen.

Ich gebe sofort einige Beispiele dieses Contrapunktes nebst seinen fünf Versetzungen.

Um den Eintritt der drei Stimmen recht fühlbar zu machen, lässt man sie gewöhnlich nacheinander folgen; dabei sollen dieselben auch von verschiedener metrischer Beschaffenheit sein.

Erstes Beispiel.

First Example (Erstes Beispiel) musical score, measures 1 through 12.

The score is written for three staves (Treble, Alto, and Bass clefs) in common time (C). It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and trills (tr). The measures are numbered 1 through 12, with some measures containing multiple first, second, and third endings.

Measures 1-12:

- Measure 1: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 2: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 3: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 4: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 5: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 6: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 7: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 8: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 9: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 10: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 11: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).
- Measure 12: Treble staff (1.), Alto staff (2.), Bass staff (3.).

Zweites Beispiel.

Second Example (Zweites Beispiel) musical score, measures 1 through 3.

The score is written for three staves (Treble, Alto, and Bass clefs) in common time (C). It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and trills (tr). The measures are numbered 1 through 3.

Measures 1-3:

- Measure 1: Treble staff (1.), Alto staff (3.), Bass staff (2.).
- Measure 2: Treble staff (1.), Alto staff (3.), Bass staff (2.).
- Measure 3: Treble staff (1.), Alto staff (3.), Bass staff (2.).

The musical score consists of six systems, each with three staves. The first staff of each system is labeled with a Roman numeral (II, III, IV, V, VI) and a first ending (1.). The second and third staves have their own first, second, and third endings. The music is written in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is a contrapuntal exercise, as indicated by the text below.

Wenn man bei diesem Contrapunkte die zweite und dritte Stimme mit der ersten vereinigt, so entsteht dadurch ein Canon in der Oktave.

Canone.

The musical score for the Canon is presented in three systems. Each system contains three staves (Treble, Alto, Bass). The first system shows the first setting (1.) in the Treble staff, the second (2.) in the Alto staff, and the third (3.) in the Bass staff. The second system shows the first setting (1.) in the Treble staff, the second (2.) in the Alto staff, and the third (3.) in the Bass staff. The third system shows the first setting (1.) in the Treble staff, the second (2.) in the Alto staff, and the third (3.) in the Bass staff. The melody is a simple, rhythmic line. The score is in common time (C).

Ein solcher Canon stellt diese Art des Contrapunktes in seinen drei Hauptversetzungen dar.

Von dem dreifachen vermischten Contrapunkte.

Dieser kann sowohl mit nur consonirenden, als auch mit dissonirenden Sätzen ausgeübt werden. Je consonirender aber der Hauptsatz ist, je leichter lässt er sich nach andern Contrapunkten versetzen.

Soll nun bei einem dreifachen Contrapunkte eine Stimme zugleich auch eine Versetzung in die Decime zulassen, so entwirft man zuerst einen harmonischen Satz mit Noten von gleicher Geltung, worin die drei Stimmen unter sich nur Primern, Terzen, Sexten und Oktaven in den Anschlag bringen, und arbeitet ihn hernach mit Anwendung durchgehender Noten dem Zwecke entsprechend aus, damit sich eine Stimme von der andern so viel als möglich metrisch unterscheidet. Diejenige Stimme welche in die Decime versetzt werden soll, muss natürlich gegen die beiden andern Stimmen nach den Regeln des Decimencontrapunktes abgefasst sein, dessen Kenntniss demnach zur Bildung eines derartigen Satzes durchaus nöthig ist.

Als erstes Beispiel wähle ich den vorhergehenden mit I. bezeichneten Satz, welcher nun für die Versetzung in die Decime bearbeitet erscheint.

The musical score for the Canon is presented in two systems. Each system contains three staves (Treble, Alto, Bass). The first system shows the first setting (I.) in the Treble staff, the second (II.) in the Alto staff, and the third (3.) in the Bass staff. The second system shows the first setting (I.) in the Treble staff, the second (II.) in the Alto staff, and the third (3.) in the Bass staff. The melody is a simple, rhythmic line. The score is in common time (C).

III. 2. 3. 1.

IV. 2. 1. 3. 2. V. 1. 3.

VI. 3. 2. 1.

Diese sechs Beispiele stehen also im Contrapunkte der Oktave; bei den folgenden Beispielen hingegen steht der Hauptsatz im Contrapunkte der Decime.

VII. 3. 2. 1. VIII. 2. 1. 3. In der Unterterze. Der Hauptsatz in der Unterdecime.

IX. 2. 3. 1. In der Unterdecime.

X.

1. In der Obersekte.

2.

3.

Die zweite Stimme taugt hier nicht in den Bass, weil sie mit der Quinte schliesst, weshalb von diesem Beispiele nur diese vier Versetzungen anwendbar sind.

Soll nun bei einem derartigen Contrapunkte eine von den drei Stimmen auch ebenso eine Versetzung in die Duodecime gestatten, dann muss dieselbe natürlich gleichfalls schon vorher dazu entworfen sein. In dem folgenden Beispiele ist es die zweite Stimme, welche eine solche Versetzung zulässt.

I.

2.

1. 3.

II.

3.

2.

III.

1.

3.

IV.

1.

2. 3.

V.

2.

3.

VI.

3.

1. 2.

Auch in diesen sechs Beispielen stehen die Stimmen vorerst nur im Contrapunkte der Oktave, während bei den sechs nachstehenden die mit 2 bezeichnete Stimme in den Contrapunkt der Duodecime versetzt erscheint.

VII. 3. VIII. 2. In der Oberundecime.

1. In der Unterduodecime.

2. 3. 1.

IX. 1. 2. In der Unterduodecime.

3.

X. 1. 3. XI. 3. 2. In der Unterquinte.

2. In der Unterduodecime.

1.

XII. 2. In der Unterquinte.

1. 3.

Nun noch ein Beispiel in welchem die dritte Stimme sowohl in die Decime, als auch in die Duodecime versetzt werden kann.

I. 3. II. 2. 1. 3.

III. 1. 2. IV. 3. 1. 2. 3.

V. 3. 1. 2. VI. 1. 2. 3.

Bis hierher stehen alle Stimmen im Contrapunkte der Oktave; dagegen enthalten aber die vier folgenden Beispiele eine Versetzung der dritten Stimme in den Contrapunkt der Decime.

VII. 2. VIII. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

In der Unterterze.

In der Unterdecime.

IX. 1. 2. 3. X. 2. 3. 1. 2. 3.

In der Unterdecime.

In der Unterdecime.

Schliesslich noch zwei Versetzungen, worin die dritte Stimme gegen diejenige der vorhergehenden vier Beispiele im Contrapunkte der Duodecime steht.

XI. 3. 2. XII. 2. 3. 1. 2. 3.

In der Oberduodecime.

In der Oberduodecime.

II.

Von dem vierfachen Contrapunkte.

Wenn vier verschiedene Stimmen auf eine solche Weise gegen einander umgekehrt werden können, dass jede derselben ohne die Reinheit des Satzes zu gefährden, oben, in der Mitte oder im Basse stehen kann, so nennt man das einen vierfachen Contrapunkt.

Ein solcher Contrapunkt kann (wie der vorhergehende) so eingerichtet werden, dass sich die Stimmen nicht allein in die Oktave umkehren lassen, sondern dass eine oder mehrere Stimmen auch zugleich eine Versetzung nach andern Contrapunkten gestattet. Im ersten Falle ist es dann ein vierfacher Contrapunkt der Oktave, und im zweiten Falle ein vierfacher vermischter Contrapunkt.

Ich nehme nun wieder zuerst den vierfachen Contrapunkt der Oktave vor. Hier müssen also vier metrisch von einander verschiedene Stimmen im Contrapunkte der Oktave stehen. Ist ein solcher Satz streng nach seinen Regeln entworfen, so kann er in vierundzwanzig Gestalten erscheinen. Es kann nämlich eine Stimme sechsmal an ihrem Platze bleiben, während die drei andern Stimmen verwechselt werden. Zum Beispiel:

I. 1ste Stimme.	II. 1ste Stimme.	III. 1ste Stimme.	IV. 1ste Stimme.	V. 1ste Stimme.	VI. 1ste Stimme.
2te „	2te „	3te „	3te „	4te „	4te „
3te „	4te „	2te „	4te „	2te „	3te „
4te „	3te „	4te „	2te „	3te „	2te „
VII. 2te Stimme.	VIII. 2te Stimme.	IX. 2te Stimme.	X. 2te Stimme.	XI. 2te Stimme.	XII. 2te „
3te „	3te „	4te „	4te „	1ste „	1ste „
4te „	1ste „	3te „	1ste „	4te „	3te „
1ste „	4te „	1ste „	3te „	3te „	4te „
XIII. 3te Stimme.	XIV. 3te Stimme.	XV. 3te Stimme.	XVI. 3te „	XVII. 3te Stimme.	XVIII. 3te Stimme.
4te „	4te „	2te „	2te „	1ste „	1ste „
1ste „	2te „	1ste „	4te „	2te „	4te „
2te „	1ste „	4te „	1ste „	4te „	2te „
IXX. 4te Stimme.	XX. 4te Stimme.	XXI. 4te „	XXII. 4te Stimme.	XXIII. 4te Stimme.	XXIV. 4te Stimme.
1ste „	1ste „	2te „	2te „	3te „	3te „
2te „	3te „	3te „	1ste „	1ste „	2te „
3te „	2te „	1ste „	3te „	2te „	1ste „

Hiervon bilden die siebente, die dreizehnte und neunzehnte die Hauptversetzungen, die übrigen zwanzig sind Nebenversetzungen.

Das folgende Beispiel lässt alle Versetzungen zu, welche in dieser Gattung möglich sind.

III. 3.

4. 1.

IV. 4. 1.

2. 3.

4. 1.

Dies ist der Normalsatz mit seinen drei Hauptversetzungen, nun folgen noch dessen zwanzig Nebenversetzungen.

V. 1. VI. 1.

2. 3.

4. 2.

3.

VII. 1.

VIII. 1.

IX. 1.

X. 2.

XI.

2.

4.

3.

1.

XII.

2.

4.

1.

3.

XIII.

2.

1.

4.

3.

XIV.

2.

1.

3.

4.

XV.

3.

4.

2.

1.

XVI.

3.

2.

1.

4.

XVII.

3.

2.

4.

1.

XVIII.

3.

1.

2.

4.

XIX.

3.

1.

4.

2.

XX.

4.

1.

3.

2.

XXI.

4.

2.

3.

1.

XXII.

4.

2.

XXIII.

XXIV.

XXV.

Obschon es weder rathsam noch zweckdienlich wäre, alle möglichen Versetzungen eines vierfachen Contrapunktes in einem Musikstücke anzuwenden, so sind doch die sämtlichen hier stehenden Notationen dieses Beispiels deshalb nöthig gewesen, um die Vielseitigkeit eines derartig entworfenen Satzes darzuthun.

Wenn man die vier Stimmen eines solchen Contrapunktes in einer Stimme vereinigt, indem man dieselben ordnungsmässig aneinander reiht, so entsteht dadurch ein vierstimmiger Canon in der Oktave. Den Entwurf für einen solchen Canon sieht man an dem nachstehenden Satze.

* Auf welche Art diese vier Motive mit einander verbunden und in dem folgenden Canon zu einer Stimme vereinigt werden, sieht man an den denselben beigefügten Zahlen.

Canone all' Octava.

Es ist begreiflich, dass ein auf diese Weise construirter Canon mit jedem der daran betheiligten Motive beginnen kann, und es hätte demnach der hier stehende auch ebensowohl mit seinem zweiten, dritten oder vierten Motive angefangen werden können.

Von dem vierfachen vermischten Contrapunkte.

Bei diesem müssen nicht allein alle Stimmen im Contrapunkte der Oktave stehen, sondern es muss auch zugleich eine oder mehrere Stimmen der Umkehrung nach einem andern Contrapunkte fähig sein.

Um nun einen Contrapunkt zu verfertigen, in welchem nebst der Umkehrung in die Oktave auch zugleich eine oder mehrere Stimmen eine Versetzung in die Decime gestatten soll, entwerfe man zuerst einen vierstimmigen harmonischen Satz, worin alle Akkorde nur Terzen, Sexten und Oktaven, oder mitunter auch Quinten enthalten, arbeite ihn hernach mit durchgehenden Noten aus, und suche dabei die Stimmen so viel wie möglich metrisch verschieden zu gestalten.

Wenn in dem Entwurfe eines solchen Satzes die Quinte oder Quarte frei angeschlagen wird, so hat derselbe jedenfalls sechs Versetzungen weniger, weil alsdann diejenige Stimme, in welcher eine Quinte oder Quarte enthalten ist, nicht als Bass genommen werden kann. In dem folgenden Beispiele verträgt daher die zweite Stimme ihrer im dritten und fünften Takte enthaltenen Quinten wegen keine Versetzung in den Bass; dagegen lässt sie aber nächst der Oberstimme eine Versetzung in die Decime zu.

III.

IV.

Bis hierher wurden die Stimmen in den Contrapunkt der Oktave versetzt, und wiewohl noch viele gute Versetzungen davon möglich sind, so mögen doch die hier stehenden genügen. Dafür gebe ich nun verschiedene andere Versetzungen dieses Beispiels, worin die erste und zweite Stimme in die Decime versetzt wird, während die beiden andern bleiben.

V.

VI.

VII.

In der Unterterze.

In der Unterterze.

In der Unterterze.

In der Unterdecime.

In der Unterterze.

In der Unterdecime.

VIII.

2. In der Obersexta.

4.

3.

1. In der Unterdecime.

IX.

1. In der Obersexta.

4.

2. In der Unterterze.

3.

X.

4.

1. In der Unterterze.

2. In der Unterterze.

3.

Auch hier wären noch manche Versetzungen möglich, ich gehe aber weiter, und lasse dafür noch einige andere folgen, worin die dritte und vierte Stimme in die Decime versetzt erscheint, während die erste und zweite bleibt.

XI.

3. In der Oberdecime.

4. In der Oberterze.

2.

1.

XII.

1.

3. In der Oberterze.



Der Grund, warum in diesen Beispielen immer zwei Stimmen zugleich nach andern Contrapunkten versetzt werden mussten, ist: weil die betreffenden Stimmen im Entwurfe Sexten in der geraden Bewegung enthalten, welche im Contrapunkte der Decime durch die Umkehrung zu Quinten werden.

Nun ein Beispiel in welchem eine Stimme auch zugleich eine Versetzung in die Duodecime zulässt, indess die andern Stimmen im Contrapunkte der Oktave bleiben.

Hier kann diejenige Stimme, welche in die Duodecime versetzt werden soll, mit einer andern Stimme in Terzen fortschreiten, die beiden übrigen Stimmen aber müssen gegen jene stets in der Gegenbewegung stehen. Was die Anwendung der übrigen Intervalle, und der Dissonanzen betrifft, so hat man sich an die bereits früher gegebenen Regeln dieses Contrapunktes zu halten; das Weitere wird die Erfahrung lehren.

I. 2. II. 3.

III. 2. 1. 4. 3. 4. 1. 11*

So weit stehen die Stimmen dieses Beispiels im Contrapunkte der Oktave. Der Kürze halber bleiben jedoch die noch davon möglichen Versetzungen hinweg.

In dem folgenden Beispiele sieht man die zweite Stimme in die Duodecime versetzt, während die drei andern Stimmen im Contrapunkte der Oktave bleiben.

V. 1. VI. 2. In der Oberquarte.

3. 4. tr 3. 4.

4. 2. In der Unterduodecime.

VII. 4. tr

tr 2. In der Unterquinte.

3. 4.

VIII. 3. IX. 2. In der Oberquarte.

2. In der Unterquinte.

1. 3. 1.

4. tr 4.

X. 4. tr

1. 3. 2.

tr In der Unterduodecime.

Ferner kann man auch die erste Stimme in den Contrapunkt der Duodecime setzen, während die drei andern bleiben.
Zum Beispiel:

XI. 1. In der Oberduodecime.

2.

4. *tr*

3.

XII. 2.

1. In der Oberduodecime.

3.

4.

XIII. 2.

3.

1. In der Oberquinte.

4.

XIV. 4.

2.

1. In der Oberquinte.

3.

The musical examples are written for four staves (treble, two middle, and bass clefs). Example XI shows a first voice part in the upper duodecime. Example XII shows a first voice part in the upper duodecime. Example XIII shows a first voice part in the upper quinte. Example XIV shows a first voice part in the upper quinte. The examples are numbered 1 through 4, indicating different variations or measures.

Sowohl von dem Beispiele I. als auch von den Beispielen V. und XI. können die Stimmen 18mal versetzt werden; welches zusammen 54 Versetzungen sind, die alle aus diesem einen Satze hervorgehen.

Nun folgt hier noch ein Beispiel dieser Art, worin auch Dissonanzen enthalten sind, und welches ausser seiner Normalgestalt noch 23 Versetzungen zulässt, wovon ich aber nur die drei Hauptversetzungen aufnotire.

I. 2.

3.

4.

1.

II. 1.

2.

The musical examples are written for four staves (treble, two middle, and bass clefs). Example I shows a first voice part in the upper duodecime. Example II shows a first voice part in the upper duodecime. The examples are numbered 1 through 4, indicating different variations or measures.

III.

4. 3. 2. 1. 4.

IV.

4. 1. 2. 3. tr

Von den folgenden Beispielen steht bei dem ersten die zweite Stimme im Contrapunkte der Decime, und die Beispiele VI. VII. und VIII. sind einige Versetzungen desselben.

V. VI.

3. 4. tr 2. In der

1. 2. 1. In der Unterdecime.

VII.

4. tr 1. 3. 2. In der Unterdecime. 4.

Unterterze.

VIII. 2.

In der Unterterze.

1.

4.

3.

tr

Obschon auch von diesem Beispiele noch 18 Versetzungen möglich wären, so belasse ich es doch bei den hier stehenden vier Hauptversetzungen desselben, und gebe dafür noch welche, worin zuerst nur eine, nachher aber auch zwei Stimmen zugleich nach andern Contrapunkten versetzt werden. Die zunächstfolgenden vier Beispiele enthalten sonach eine Versetzung der zweiten Stimme in den Contrapunkt der Duodecime.

IX. 4.

X.

1.

2.

In der Unterduodecime.

3.

2.

In der

XI. 1.

4.

3.

2.

In der Unterduodecime.

Unterduodecime.

VII. 3.

In der Unterduodecime.

In den nun kommenden Beispielen sieht man die vierte Stimme zugleich in die Quarte versetzt.

VIII. 1. XIV. 1.

In der Oberquarte.

In der Unterduodecime.

In der

4. XV. 3.

In der Oberundecime.

In der Oberquarte.

Unterduodecime.

In der Unterduodecime.

Zum Beschlusse nun noch ein Beispiel, worin die vierte Stimme in die Quarte versetzt ist, während die drei andern Stimmen im Contrapunkte der Oktave bleiben.

XVI. 2. XVII. 1.

1. 2. 4. 4. 3. 3.

In der Oberquarte. In

XVIII. 2. 4. 1. 3.

In der Oberquarte. der Unterquinte.

Da ich nun durch alle die vorhergehenden Beispiele hinlänglich bewiesen zu haben glaube, auf wie mannigfaltige Weise solche Sätze in einer Composition verwendet werden können, so beschliesse ich hiermit die Lehre des vermischten Contrapunktes.

12.

Von dem dreifachen Contrapunkte in der Gegenbewegung.

Bei diesem Contrapunkte können die drei Stimmen des Hauptsatzes auf zweierlei Weise verwechselt werden. Erstens so: dass die unterste Stimme zur obersten, und die oberste Stimme zur untersten wird, indess die mittlere bleibt; und zweitens so: dass die oberste Stimme zur mittelsten, die mittelste Stimme zur untersten, und die unterste Stimme zur obersten wird; zum Beispiel:

Stimmenverwechslung der ersten Art.

1ste Stimme.	3te Stimme.
2te „	2te „
3te „	1ste „

Ich beginne nun sofort mit der ersten Art.

Da hier in Betreff der beiden äussersten Stimmen dieselben Regeln zu beobachten sind, wie bei dem doppelten Contrapunkte in der Gegenbewegung, so hat man nur in Obacht zu nehmen, dass die mittelste Stimme mit der obersten keine freietretende Quarte bildet; letztere muss nämlich regelmässig vorbereitet, und in eine Sexte aufgelöst werden. Wie übrigens die Quarte selbst auch als irregulärer Durchgang vorkommen kann, sieht man bei einiger Aufmerksamkeit in den folgenden zwei Beispielen.

1.

a. 

b. 

2.

c. 

d. 

Durch die Verwechslung der Stimmen nach der zweiten Art entsteht mit der mittelsten und obersten Stimme keine Umkehrung, sondern nur eine Versetzung derselben in die Gegenbewegung; weshalb auch die Intervalle nicht dieselben bleiben, wie bei den vorhergehenden Beispielen, denn es wird hier aus der Terze eine Sexte, und aus der Quarte eine Quinte u. s. w. Die tiefste Stimme mit der höchsten wird aber während der Versetzung in die Gegenbewegung auch

zugleich umgekehrt, daher kommen denn auch bei diesen beiden Stimmen der Natur dieses Contrapunktes gemäss immer wieder dieselben Intervalle zum Vorscheine. Soll im Entwurfe eines solchen Contrapunktes auch die Quarte zur Anwendung gebracht werden, so geschieht dies besser zwischen der Ober- und Unterstimme, als zwischen der Unter- und Mittelstimme. Bei a sieht man ein Beispiel dieser Art, und bei b dessen Umkehrung nebst der Versetzung in die Gegenbewegung.

a. 2. 1. 3. 2. 1. 3.

b. 1. 2. 3.

13.

Von dem vierfachen Contrapunkte in der Gegenbewegung.

Hier müssen vier Stimmen eines contrapunktischen Satzes in die Gegenbewegung versetzt und auch zugleich umgekehrt werden können. Die Umkehrung des Hauptsatzes geschieht folgender Massen:

1ste Stimme.	4te Stimme.
2te „	3te „
3te „	2te „
4te „	1ste „

Der Bass wird also mit dem Sopran, und der Tenor mit dem Alt verwechselt.

Was die Verfertigung eines solchen Contrapunktes betrifft, so bedient man sich dabei hauptsächlich nur consonirender Akkorde und regulärer Durchgänge.

Der freie Gebrauch der Quarte kann im Hauptsatze nur zwischen den beiden Mittelstimmen stattfinden; hingegen mit dem Tenor und Bass, oder mit dem Alt und Bass nur dann, wenn sie gehörig vorbereitet und aufgelöst wird. Als Beispiele dieser Gattung folgen nun hier zwei Canons.

1.

a. 1. 2. 3. 4.

b. In moto contrario. 4. 3. 2. 1.

2.

c.

1. 2. 3. 4.

d. In moto contrario. 4.

3. 2. 1.

Dieser letzte Canon erhielt deshalb eine von dem vorhergehenden verschiedene Vorzeichnung, um darin unsangbare Tonfolgen zu vermeiden.

Damit man nun auch kennen lernt, wie sich diese Art von Contrapunkt auch sehr wohl zu einer grösseren Composition eignen kann, gebe ich noch ein ausführliches Beispiel; und zwar: ein Kyrie in der Form eines Doppelchores, in welchem der zweite Chor den ersten bis zum Schlusse in der strengen Gegenbewegung nachahmend erwiedert.

Chor I.

Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son

Chor II.

Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son

Ky - - ri-e e - le - - - i-son Ky-ri-e e - le-ison
 e - le - - i - - son e - le - i-son e -
 e - le-i-son e - le - i-son Ky-ri-e e - le-ison
 Ky - - ri-e e - le - - i - - son e - le - - - izon
 son Ky - - ri-e e - le - - i - - son e - le - -
 son e-le-i-son e - le - i-son Ky-ri-e e -
 son e - le - - i - - son e - le - i -
 - - i-son Ky - - ri-e e - le - - - i-son Ky-ri-e e -

e - le - i - - son e-le - i - son Ky-ri-e e -
 le - - - i - son Ky - ri-e Ky-ri-e e - le-ison
 e - le - i - son Ky-ri-e e - le - i-son
 Ky-ri-e Ky - - ri-e
 - - izon Ky - ri-e Ky - - ri-e
 le-ison e - le - i - son Ky-ri-e e - le-i-son
 son e - le - - i - son Ky - - ri-e Ky-ri-e e -
 le - izon e - le - i - son e - le - i - son

le - i-son e - le - - i-son Ky - ri - e e - le - - - - i - son e -

Ky - ri - e e - le - i-son

e - le - - i-son Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - - - - - i-son

Ky - ri - e e - le - - - - -

e - le - - i son Ky - ri - e

Ky ri e e -

Ky - ri - e e - le - i-son e - le - - i son Ky - ri - e e -

le - i-son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - - - - i - son

Ky - ri - e e - le - - - i - son Ky - ri - e e - le - - - i -

Ky - ri - e e - le - i-son Ky - ri - e e -

e - le - i-son e - le - i -

- - i-son e - le - i-son

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i-son

le - i-son Ky - ri - e e - le - - - - i - son Ky - ri - e

le - - - - i - son e - le - i-son Ky - ri - e e - le - i-son e -

Ky - ri - e e - le - i - son
 son e - le - i - son e - le - i - son
 le - i - son e - le - i - son e - le - i - son
 son e - le - i - son e - le - i - son
 e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son
 Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son
 e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son
 le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -
 e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i -
 e - le - i - son e - le - i - son Ky - ri -
 e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son
 son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i -
 e - le - i - son e - le - i - son
 son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son
 Ky - ri - e e - le - i - son

son e - - le-ison Ky-ri-e e -

son e - le - i-son e - le - - i-son e - - le-ison e - le - i-

e e-le-i-son e - le - - i-son e-le - i-son Ky-ri-e e -

e - le - - - - - i - son Ky-ri-e e -

son e - le - - - - - i - son

e - le - - i-son e-le - i-son

e-le-i-son e - le - i-son e - le - - i-son e - - le - i-son

e - le - i - son e - - le - i - son

le-i-son Ky-ri-e e - le - - - - i-son Ky - ri-e e - -

son Ky-ri-e e - le - - i - - son e - le - - i -

le-i-son Ky - - ri-e e - le-i-son Ky - ri-e e-le-i -

le - i-son Ky-ri-e e - le-i-son Ky - ri-e e-le-i -

Ky-ri-e e - le - i-son Ky-ri-e e - le-i-son

Ky-ri-e e - le-i-son Ky - ri-e e-le-i-son

e - le - i-son Ky-ri-e e - le - - - i - - son

Ky-ri-e e - le - i-son Ky-ri-e e - le - - - i - son

le-i-son e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son.

son e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son.

son e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son.

son e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son.

Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son.

Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son.

e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son.

Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son.

14.

Von dem dreifachen rückgängigen Contrapunkte.

Dieser kann ebenso wie der zweistimmige rückgängige Contrapunkt auf dreierlei Arten ausgeübt werden. Erstens: dass man die drei Stimmen nur vor- und rückwärts gehen lässt; zweitens: dass man die Stimmen bei deren rückgängigen Bewegung zugleich auch umkehrt, und drittens: dass man die Stimmen bei der rückwärtsgehenden Bewegung nicht allein umkehrt, sondern dieselben auch zugleich in die Gegenbewegung versetzt. Aus der ersten Art dieses Verfahrens entspringt der rückgängig-einfache Contrapunkt; aus der zweiten Art der rückgängig-doppelte Contrapunkt, und aus der dritten Art der rückgängig-doppelte Contrapunkt in der Gegenbewegung. Im Allgemeinen finden hier, wie überhaupt in allen Gattungen des rückgängigen Contrapunktes nur consonirende Akkorde statt; und von dissonirenden nur der verminderte Dreiklang, der Dominantenakkord und der verminderte Septimenakkord.

Bei den dissonirenden Akkorden ist zu beobachten, dass sie sowohl vor- als rückwärtsgehend eine richtige Fortschreitung machen. Dasselbe gilt auch von den durchgehenden Noten. Alles Uebrige was sich hierüber noch sagen liesse, ist bereits schon im zweistimmigen rückgängigen Contrapunkte zur Sprache gekommen, weshalb ich es für überflüssig halte, dasselbe noch einmal zu wiederholen.

Das folgende Beispiel gehört zur ersten Art. Bei a steht der Entwurf und bei b dessen rückgängige Bewegung.

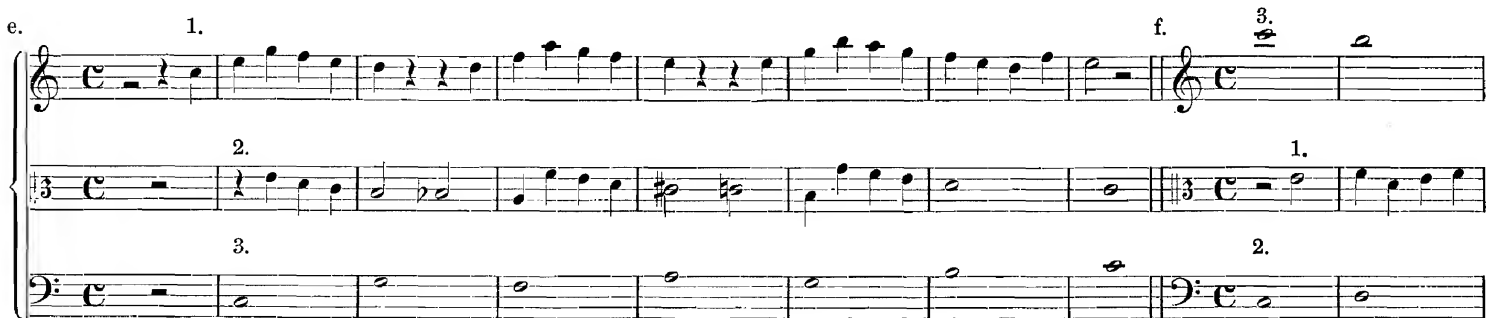
a. 1. 2. 3.

b. 1. 2. 3.

Bei einem dreistimmigen rückgängig-doppelten Contrapunkte können die Stimmen wie bei dem dreifach-doppelten in der Gegenbewegung ebenfalls auf zweierlei Weise umgekehrt werden. In dem folgenden Beispiele wo die Oberstimme zum Basse, und der Bass zur Oberstimme wird, während die mittelste bleibt, kann zwischen dem Basse und der Mittelstimme eine Quinte stattfinden, weil sie durch die Umkehrung zwischen der Mittel- und Oberstimme zur Quarte wird.



Werden die Stimmen so verwechselt, dass die oberste zur mittelsten, die mittelste zur untersten, und die unterste zur obersten Stimme wird, alsdann darf man zwischen der Ober- und Mittelstimme keine Quarte in Anwendung bringen, weil durch die Umkehrung zwischen der Mittelstimme und dem Basse wieder eine Quarte entsteht. Ferner darf auch der Bass und die Mittelstimme keine Quinte enthalten, weil sie durch die Umkehrung zwischen der Oberstimme und dem Basse zur Quarte wird. Indessen kann aber die Mittel- mit der Oberstimme eine Quinte bilden, weil ihre Umkehrung zwischen dem Basse und der Mittelstimme wieder eine Quinte zum Vorschein bringt. Ebenso kann auch der Bass mit der Oberstimme eine Quinte enthalten, da letztere durch ihre Umkehrung in der Ober- und Mittelstimme als Quarte erscheint. Bei e steht ein solcher Satz, von welchem bei f die drei Stimmen verwechselt und in die rückgängige Bewegung versetzt sind.



Bei einem dreifachen rückgängigen Contrapunkte in der Gegenbewegung, bei welchem durch die Umkehrung des Notenblattes der Sopran zum Basse, der Bass zum Sopran, und der Alt zum Tenor werden soll, darf der Sopran mit dem Alt keine Quarte bilden, weil sonst bei der Umkehrung zwischen dem Tenor und Basse ebenfalls eine Quarte entsteht; zum Beispiel:

g.

Sopran. Bass.
Alt. Tenor.
Bass. Sopran.

Im folgenden Beispiele, wo bei der Umkehrung für den Sopranschlüssel der Altschlüssel genommen wurde, steht die Oberstimme im Vergleiche zu dem vorhergehenden im Contrapunkte der Quinte.

h.

Alt. Bass.
Tenor. Alt.
Bass. Sopran.

Im Contrapunkt der Quinte.

Kehrt man nun das Blatt um, so hat dieses Beispiel wieder seine erste Gestalt wie bei g.

15.

Von dem vierfachen rückgängigen Contrapunkte.

Auch dieser wird wie der vorhergehende in dreierlei Arten unterschieden. Bei der ersten Art werden die Stimmen nicht umgekehrt, sondern nur vor- und rückwärts ausgeübt. Bei der zweiten Art werden alle Stimmen verwechselt, und zwar so, dass der Sopran zum Basse, und der Bass zum Sopran, der Alt zum Tenor, und der Tenor zum Alt wird. Bei der dritten Art werden die Stimmen ebenfalls umgekehrt, aber auch zugleich in die rückgängige Gegenbewegung versetzt. Ich fange wieder mit der ersten Art an.

Da die Regeln dieser Gattung mit jenen des dreifachen Contrapunktes ganz übereinstimmen, so folgt hier gleich ein Beispiel:

a. 1. b. 1.

2. 2.
3. 3.
4. 4.

Bei der zweiten Art, welche aus dem vierfachen rückgängig-doppelten Contrapunkte besteht, worin also alle Stimmen verwechselt werden müssen, darf der Sopran mit keiner der drei unteren Stimmen eine Quinte bilden, weil dadurch bei der Umkehrung eine Quarte gegen den Bass entsteht. Hingegen kann zwischen den beiden Mittelstimmen eine Quinte oder Quarte stattfinden. Es folgt nun hier ein Beispiel dieser Gattung, von welchem man bei c den Entwurf, und bei d dessen Umkehrung und Versetzung in die rückgängige Bewegung sieht.

Example c shows a four-part contrapuntal exercise. It consists of four staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are numbered 1, 2, 3, and 4. The first staff (Soprano) starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The second staff (Alto) starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and then a whole note A4. The third staff (Tenor) starts with a whole note E4, followed by a half note F#4, and then a whole note G4. The fourth staff (Bass) starts with a whole note D4, followed by a half note E4, and then a whole note F#4. The exercise is divided into two measures, each containing four numbered parts.

Es bleibt mir nun nur noch auch eine kurze Erklärung der dritten Art, nämlich: des vierfachen rückgängig-doppelten Contrapunktes in der Gegenbewegung zu geben übrig.

Da bei dieser Art Contrapunkt, wenn man denselben im Bass- Tenor- Alt- und Sopranschlüssel notirt, alle umgekehrten und in die rückgängige Gegenbewegung versetzten Intervalle ihre vorherige Eigenschaft behalten, so darf der Sopran weder gegen den Alt noch Tenor eine Quarte bilden, weil dieselbe durch die Umkehrung des Notenblattes wieder zur Quarte wird, und daher in beiden Fällen einen Quartsextenakkord veranlasst. Zwischen dem Tenor und Alt können jedoch Quartan vorkommen, indem sie hier als Bestandtheil eines Terzquintenakkordes (als Quinte und Oktave) angewandt, durch ihre Umkehrung Bestandtheil eines Terzquintenakkordes (zur Terze und Sexte) werden.

Als erstes Beispiel wähle ich dasjenige, welches schon bereits im dreifachen Contrapunkte dieser Gattung vorkam, woran man indessen erfahren wird, dass auch hier, wo vier Stimmen umgekehrt und in die rückgängige Gegenbewegung versetzt werden, mit einer Stimme eine Versetzung in den Contrapunkt der Quinte möglich ist.

Example e shows a four-part contrapuntal exercise. It consists of four staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are labeled Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The Alto part starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and then a whole note A4. The Tenor part starts with a whole note E4, followed by a half note F#4, and then a whole note G4. The Bass part starts with a whole note D4, followed by a half note E4, and then a whole note F#4. The exercise is divided into two measures, each containing four numbered parts.

Kehrt man bei diesem Beispiele das Blatt um, so wird der Sopran zum Basse und der Bass zum Sopran, und ferner der Alt zum Tenor und der Tenor zum Alt. Nimmt man aber für den Sopran- den Altschlüssel, alsdann steht diese Stimme gegen diejenige des vorhergehenden umgekehrten Beispiels im Contrapunkte der Quinte.

Example f shows a four-part contrapuntal exercise. It consists of four staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are labeled Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a whole note B4. The Alto part starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and then a whole note A4. The Tenor part starts with a whole note E4, followed by a half note F#4, and then a whole note G4. The Bass part starts with a whole note D4, followed by a half note E4, and then a whole note F#4. The exercise is divided into two measures, each containing four numbered parts. The text "Im Contrapunkte der Quinte." is written above the Soprano staff.

Wird das Blatt abermals umgekehrt, so hat dieses Beispiel wieder seine erste Gestalt wie bei e.

Den Schluss dieser Gattung soll noch ein Beispiel bilden, in welchem der Name „BACH“ zuerst im Sopran, und alsdann durch dessen Umkehrung und rückgängige Gegenbewegung im Basse steht.

Sopran. Bass.
Alt. Tenor.
Tenor. Alt.
Bass. Sopran.

16.

Von der Versetzung einer Gattung des doppelten Contrapunktes in verschiedene andere Gattungen.

Wer die sieben Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes mit Aufmerksamkeit durchstudirt hat, dem wird es nicht entgangen sein, dass bei manchen Gattungen die darüber gegebenen Regeln übereinstimmen. Aus diesem Grunde lassen sich nun diejenigen Gattungen worin dies der Fall ist, mit einander vereinigen. Man kann daher annehmen, dass in jeder Gattung eine, öfter aber auch sogar mehrere andere Gattungen wenigstens schon theilweise enthalten sind, was die folgenden Beispiele beweisen werden, welche absichtlich zum Theile aus den früheren Gattungen entnommen sind. Da es aber zu weit führen würde, wenn ich alle mögliche Versetzungen der verschiedenen Gattungen durchnehmen wollte, so beschränke ich mich nur auf einige, die jedoch wie ich hoffe genügen werden, das hier Gesagte zu bestätigen.

Als erstes Beispiel wähle ich den im Contrapunkte der None stehenden, mit 7. bezeichneten Canon.

Im Contrapunkte der None.

Da in diesem Beispiele durch die Umkehrung der Oberstimme in die Unternote, aus der Sexte eine übermässige Quarte, und aus der übermässigen Quarte eine Sexte, und ferner aus der gebundenen Quinte wieder eine gebundene Quinte wird, so lässt es sich sowohl in den Contrapunkt der Oktave und Sekunde, als auch in den der Septime oder Quartdecime versetzen. Hier zuerst eine Versetzung desselben in den Contrapunkt der Oktave.

Im Contrapunkte der Oktave.

Und hier eine dergleichen in den Contrapunkt der Sekunde.

c.

Im Contrapunkte der Sekunde.

In diesem Beispiele steht die Oberstimme gegen den Alt anscheinend im Contrapunkte der Oktave, im Vergleiche mit der Oberstimme bei a aber im Contrapunkte der Sekunde.

Nun folgt noch ein Beispiel, worin die Oberstimme von a um eine Oktave herunter, und die Unterstimme um eine Oktave hinauf versetzt wurde, wodurch es im Contrapunkte der Septime erscheint.

d.

Im Contrapunkte der Septime.

Setzt man von diesem Canon die Unterstimme eine Oktave tiefer, so entsteht dadurch auch noch ein Contrapunkt in der Quartdecime.

Wenn in einem Contrapunkte der Decime die gebundene Septime und None vermieden wird, so ist er auch zugleich einer Versetzung in die Terzdecime fähig.

Zum Beispiel:

a.

Im Contrapunkte der Decime.

b.

Im Contrapunkte der Terzdecime.

Ebenso lässt sich auch der Contrapunkt der Undecime mit jenem der Duodecime vereinigen, wenn man die beiden äussersten Stimmen in die Oktave umkehrt.

a.

Im Contrapunkte der Undecime. frei.

b.

Im Contrapunkte der Duodecime. frei.

Sowohl diese als die vorhergehenden Beispiele welche im Contrapunkte der Decime und Terzdecime stehen, können auch dreistimmig ausgeübt werden, wenn man die drei Stimmen miteinander gehen lässt.

Noch ist zu bemerken: dass in diesen sämtlichen Beispielen die Ober- und Unterstimme gegen die Mittelstimme auch zugleich im Contrapunkte der Oktave steht.

Ueber die Vereinigung von zwei verschiedenen Gattungen des doppelten Contrapunktes verdient noch ferner Erwähnung: dass diejenige Gattung, welche den grössten Umfang hat, allemal so viele Intervalle verlieren muss als sie grösser ist wie diejenige, womit sie vereinigt werden soll, weshalb denn auch die grössere Gattung nicht in ihrem ganzen Umfange gebraucht werden kann. Daher ist es auch besser, wenn man einen Contrapunkt von kleinerem Umfange mit einem solchen von grösserem zu vereinigen sucht, als umgekehrt, weil eine kleinere Gattung in einer grösseren wohl ganz enthalten sein kann, aber niemals eine grössere in einer kleineren.

Ich gehe nun zu einer anderen Art der Versetzung über, nämlich zu der Versetzung eines Contrapunktes in die verschiedenen Bewegungen. Obschon ein früheres Beispiel des rückgängig-doppelten Contrapunktes in der Gegenbewegung genügend dargethan hat, in wieferne dies geschehen kann, so glaube ich dennoch, dass ein derartiges Beispiel hier ganz am Platze ist, wenn es auch nur wäre, um zu zeigen, wie solche Sätze auch noch auf andere Weise benützt werden können. Das folgende Beispiel besteht aus einem Canon, in welchem durch die Versetzung in die viererlei Bewegungen noch viele andere enthalten sind. Nach andern Contrapunkten kann dieses Beispiel aber nicht versetzt werden, weil es Terzen und Sexten in der graden Bewegung enthält.

a.

b. In der Gegenbewegung.

Item.

c. In der graden Bewegung.

Der Contrapunkt in der Gegenbewegung. In der Gegenbewegung. Der Contrapunkt in der graden Bewegung.

d. In der rückgängigen Bewegung.

Item.

e. In der rückgängigen Gegenbewegung.

Item.

f. In der rückgängigen Bewegung.

Der Contrapunkt in der rückgängigen Gegenbewegung.

In der rückgängigen Gegenbewegung.

Der Contrapunkt in der rückgängigen Bewegung.

g. In der rückgängigen Gegenbewegung.

Der Contrapunkt in der rückgängigen Bewegung.

In der rückgängigen Bewegung.

Der Contrapunkt in der rückgängigen Gegenbewegung.

Diese sämtlichen Canons können auch mit dem Basse beginnen; weil aber dadurch keine andern contrapunktischen Gestaltungen entstehen, so mag es mit den hier gezeigten sein Bewenden haben.

Nun folgt noch ein Beispiel, welches in alle sieben Gattungen des doppelten Contrapunktes versetzt werden kann; wobei jedoch eines besseren Schlusses wegen die vorletzte Note des Contrapunktes einigemal frei gemacht wurde.

a. In der Oktave.

b. In der None.

c. In der Decime.

frei.

d. In der Undecime.

frei.

Das Beispiel bei c, von welchem die Oberstimme im Contrapunkte der Decime steht, kann auch dreistimmig ausgeübt werden.

e. f.

In der Duodecime. In der Terzdecime.

Auch das Beispiel bei f kann zugleich als dreistimmig gelten.

g. frei.

In der Quartdecime.

Dass das zweite Beispiel bei seiner Umkehrung in die None, sowie das letzte bei seiner Umkehrung in die Quartdecime einer Nebenstimme bedarf, braucht wohl kaum erwähnt zu werden.

17.

Von der Construction eines Contrapunktes mit verschiedenen Taktarten.

So viel mir bewusst, wurde die gleichzeitige Ausübung von verschiedenen Taktarten bis jetzt nur von Joh. André als Lehrgegenstand in Anregung gebracht; was zu verwundern ist, indem ein solcher mit Geist und Geschick entworfener Satz am rechten Platze angewandt, von imposanter Wirkung sein kann; was Mozart im ersten Finale der Oper „Don Juan“ bewiesen hat. Denn auf welche Weise wäre wohl der Zweck seines Helden (in Absicht auf Zerlinen) besser zu erreichen gewesen, als durch die Verwirrung, welche er durch die gleichzeitige Ausübung von drei verschiedenen Taktarten und drei Orchestern unter seinen Gästen hervorzubringen suchte? Ich halte sonach diese Art musikalischer Combination für bedeutend genug, um wenigstens einige Beispiele davon zu geben, indem sie sich als Kunstmittel in manchen Fällen practischer erweisen wird, wie viele andere Arten des Contrapunktes, welche doch ebenfalls dafür gelten.

Als erstes Beispiel folgt hier ein Satz, in welchem der $\frac{2}{4}$ -Takt mit dem $\frac{6}{8}$ -Takte vereinigt wurde; und da dieser Satz im Contrapunkte der Oktave steht, so habe ich vom neunten Takte an auch zugleich seine Umkehrung damit verbunden.

a. frei.



Auf ähnliche Weise ist das folgende Beispiel entworfen, in welchem der $\frac{3}{4}$ -Takt und $\frac{4}{4}$ -Takt vereinigt wurde.



Damit man aber sieht, wie bei dieser Schreibart die Thema's auch rhythmisch gebildet werden können, und zwar so, dass ein jedes derselben als ein für sich abgeschlossenes Ganze erscheint, lasse ich als letztes Beispiel nun noch einen Satz folgen, worin drei selbstständige Thema's in ebenso vielen verschiedenen Taktarten vereinigt sind. Das erste Thema für den $\frac{3}{4}$ -Takt ist die allgemein bekannte Volkshymne, welche ich sammt ihrer Begleitung hierher setze.



Das zweite Thema für den $\frac{3}{4}$ -Takt ist folgendes.





Und nun hier das dritte Thema welches im $\frac{6}{8}$ -Takte steht.



In dem folgenden Beispiele sieht man nun diese drei verschiedenen Themen zu einem gemeinsamen Ganzen vereinigt. Das zweite Thema tritt gleich unmittelbar nach dem ersten ein; das dritte aber erst im siebenden Takte des ersten Thema's. Die drei Hauptthemen nebst dem Basse sind obligat gehalten, die andern Stimmen sind jedoch mehr begleitend, und also weniger selbstständig.



The musical score is divided into two systems, each containing three systems of two staves (treble and bass clef). The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and eighth notes, including a trill (tr) in the first staff. The second system continues the pattern, with some staves showing triplets (indicated by a '3' over a group of notes). The key signature is one sharp (F#).

Es ist leicht einzusehen, dass bei der Zusammenstellung von verschiedenen Taktarten die letzteren nur nach den Taktschlägen eingerichtet werden können. So steht zum Beispiel der Satz bei a im $\frac{2}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt; und da eine jede dieser Taktarten zwei Taktschläge hat, so unterscheiden sie sich auch nur metrisch, aber nicht rhythmisch von einander.

Im zweiten Beispiele bei b ist der $\frac{3}{4}$ -Takt mit dem $\frac{4}{4}$ -Takte vereinigt, wodurch drei Takte des $\frac{4}{4}$ -Taktes gerade so viel Taktschläge haben als vier Takte des $\frac{3}{4}$ -Taktes, weshalb auch die Niederschläge von beiden Taktarten nach dem dritten Takte wieder zusammen treffen, und demzufolge in den neun Takten des $\frac{4}{4}$ -Taktes zwölf $\frac{3}{4}$ -Takte enthalten sind.

Ueber die rhythmische Construction des letzten Beispieles ist noch zu bemerken: dass, um darin mit allen Stimmen zu gleicher Zeit einen regelmässigen Schluss zu erhalten, dessen Takteintheilung vom Ende aus geordnet werden musste.